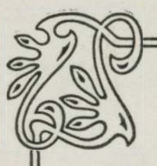






GUIDES THÉMATIQUES

DES

Œuvres Classiques et Modernes

A 30 CENTIMES

PUBLIÉS PAR

J. ERMEND BONNAL et M. PETER JOUCKE

Préface de ALEX. GUILMANT

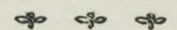
IIe SYMPHONIE

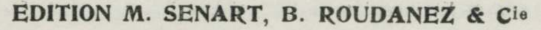
en RÉ MAJEUR (Op. 36)

DE

L. VAN BEETHOVEN

(*Né à Bonn le 16 Décembre 1770, mort à Vienne le 26 Mars 1827*)



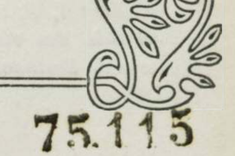


EDITION M. SENART, B. ROUDANEZ & Cie

20, rue du Dragon

PARIS





AVANT-PROPOS

Deux mots pour présenter au public les *Guides Thématiques* des œuvres classiques et modernes. J'ai grand plaisir à exprimer ici toute la sympathie que m'inspire cette publication. Il s'agissait, en effet, de mettre un guide à la disposition des amateurs, de plus en plus nombreux, qui savent s'intéresser sérieusement aux œuvres symphoniques, et d'obtenir que ce guide fût vraiment à la portée de tout le monde, aussi bien par la clarté et la précision de sa parole que par son prix tout à fait modeste. Le but est élevé, et une pareille initiative mérite d'être fortement encouragée.

Les auteurs se sont d'abord proposé de venir en aide à ceux qui, tout en ayant l'amour de la musique, n'ont pas l'habitude de l'analyser et ne sont pas suffisamment familiarisés avec la construction des œuvres classiques, l'enchaînement des thèmes et des épisodes principaux, leurs modulations et leurs développements ; il faut que l'auditeur, à qui cette collection est destinée, puisse s'orienter au milieu des morceaux joués et en suivre les grandes lignes. Mais ils ont voulu aussi faire connaître, de façon sommaire, les circonstances où se trouvait le maître tandis qu'il composait, c'est-à-dire les pensées, les dispositions, les sentiments, en un mot l'état d'âme qu'il révèle consciemment ou qui se reflète à son insu dans son œuvre.

Une tentative comme celle-là vient à son heure. Le public musicien à qui s'adressent ces analyses leur fera un accueil joyeux, parce qu'il se rendra immédiatement compte qu'elles l'aideront puissamment à se former le goût et la conscience musicale.

ALEX. GUILMANT.

Nous tenons à témoigner notre gratitude chaleureuse à notre regretté maître, Alexandre Guilmant, qui a bien voulu nous prodiguer ses conseils et prendre notre publication sous son patronage. nous considérons aussi comme un devoir de reconnaître notre dette Nevers MM. Grove, C. Bellaigue, R. Rolland, Prod'homme, Schuré, E. Borrel, P. Lalo, Pioch, Chantavoine, à qui nous avons emprunté des renseignements et des citations sur la vie et les œuvres de Beethoven.



IIe SYMPHONIE (ré majeur)

(Op. 36)

de LUDWIG VAN BEETHOVEN

(*Né à Bonn le 16 décembre 1770, mort à Vienne le 26 mars 1827*).

La deuxième symphonie est dédiée au prince Lichnowsky, que Beethoven appelait « son ami le plus sincère et le plus éprouvé ». Le maître était toujours reçu à bras ouverts dans cette famille très musicienne : non seulement on lui pardonnait ses excentricités, mais on les trouvait charmantes ; on l'aimait sincèrement, on savait apprécier son génie. La princesse surtout avait pour lui des sentiments maternels et les lui prouvait par des soins constants. Le prince lui venait très souvent en aide ; il lui alloua pendant un certain temps une pension de 600 florins, afin qu'il pût s'adonner entièrement à son art.

Les esquisses retrouvées de cette symphonie se rapportent au commencement de l'année 1802 ; elle fut probablement achevée à la fin de cette année ou au début de 1803, c'est-à-dire deux ans après la première.

La première exécution eut lieu à Vienne au théâtre *an der Wien*, le 5 avril 1803, mardi de la semaine sainte.

Cet intervalle entre les deux symphonies fut pour Beethoven une période de grandes souffrances qui ont trouvé leur expression dans la lettre déchirante connue sous le nom de « Testament de Heiligenstadt ». Elle fut écrite, le 6 octobre 1802, dans ce village qu'il aimait beaucoup et où il s'isola de mai à octobre 1802. Il éprouvait alors un véritable accès de désespoir causé par la surdité dont il avait été atteint en 1800 et qui s'était développée depuis.

Dans cette lettre, il déplore son infirmité en termes tragiques : « O hommes, qui me croyez ou me déclarez vindicatif, morose ou misanthrope, comme vous me faites tort ! Vous ne connaissez pas le motif secret de ce qui vous semble tel... Hélas ! comment pouvais-je avouer la faiblesse d'un sens que je devais posséder à un degré plus éminent que les autres

personnes ?... Avec joie je vais au devant de la mort... Je serai content qu'elle me délivre d'un supplice incessant. Viens quand tu voudras, je vais courageusement à ta rencontre. »

Et dans une lettre du 10 octobre il écrit : « Ainsi je vous dis adieu, triste adieu. Oui, ce doux espoir que j'avais en venant ici, de voir mon état s'améliorer un peu, je dois l'abandonner entièrement. Comme les feuilles d'automne tombent desséchées, de même dépérit pour moi mon espoir ; je m'en vais presque dans le même état où je suis arrivé. Même le fier courage qui me soutenait pendant les belles journées d'été s'est évanoui. O Providence, donne-moi encore au moins un seul jour de joie pure ; il y a si longtemps que l'écho intime de la véritable joie m'est étranger ! Quand, oh ! quand, mon Dieu, pourrai-je de nouveau la ressentir dans le temple de la Nature et de l'Humanité ? Jamais ? Non, cela serait trop cruel ! »

Cette tragédie intime ne pouvait durer longtemps : Beethoven était encore jeune, il aimait la vie et il ne pouvait pas vivre sans une passion, sans un amour, comme nous le dit son ami Wegeler. Mais ses sentiments étaient toujours d'une grande pureté. Il avait en horreur les conversations scabreuses et les pensées licencieuses, écrit M. Rolland dans son *Beethoven*. On raconte même qu'il ne pardonnait pas à Mozart d'avoir profané son génie en écrivant son *Don Juan*. Schindler assure « qu'il traversa la vie avec une pudeur virginale, sans avoir jamais eu à se reprocher une faiblesse ».

Le 16 novembre 1801, Beethoven écrit à son ami Wegeler : « Je vis de nouveau, un peu plus agréablement ; je me mêle davantage aux hommes... Ce changement, une chère et charmante fille l'a accompli ; elle m'aime et je l'aime ; voici de nouveau quelques moments heureux depuis deux ans, et c'est la première fois que je sens que le mariage pourrait donner le bonheur. »

Cette « chère et charmante fille » était la comtesse Giulietta Guicciardi, à laquelle il donna des leçons de musique pendant un certain temps. D'après les aveux de Giulietta, Beethoven était extrêmement sévère avec elle, s'irritait très facilement et ne voulait jamais entendre parler d'argent pour ses leçons. Beethoven aima passionnément son élève et rêva de l'épouser. C'est à elle qu'il dédia la fameuse sonate désignée sous le nom de « Sonate au clair de lune ».

Il existe toute une littérature, qui contient des versions plus fantastiques les unes que les autres, sur ses rapports avec la jeune comtesse et sur la rupture. Il est permis d'admettre que Beethoven, après une lutte acharnée avec sa passion, trouva en lui assez de force pour fuir ce bonheur impossible.

Impossible, il le reconnait lui-même, dans la même lettre par la

phrase suivante : « Malheureusement elle n'est pas de ma condition ». — Une fois vainqueur de lui-même, il retourne avec plus de passion encore à son art, qu'il aime par dessus tout et qui le console de toutes les misères de la vie.

« Il n'y a pas de plus grand plaisir pour moi que d'exercer mon art et de le montrer », écrit-il à Wegeler. Il avait confiance en lui ; il se sentait capable de créer de grandes œuvres, et il travaillait sans trêve. « Je ne vis que de ma musique ; à peine une œuvre est terminée, qu'une autre est déjà commencée. A la façon dont je travaille maintenant, je fais souvent trois ou quatre choses à la fois. »

« Cet amour, cette souffrance, cette volonté, ces alternatives d'accablement et d'orgueil, ces tragédies intérieures se retrouvent dans les grandes œuvres écrites en 1802 : la Sonate avec Marche funèbre (op. 26), la Sonate *quasi una fantasia*, la Sonate dite au « Clair de lune » et la Sonate à Kreutzer. La deuxième symphonie reflète davantage son juvénile amour, et l'on sent que sa volonté prend décidément le dessus. Une force irrésistible balaye les tristes pensées. Un bouillonnement de vie soulève le finale. Beethoven veut être heureux ; il ne veut pas consentir à croire son infortune irrémédiable ; il veut la guérison, il veut l'amour ; il déborde d'espoir » (R. Rolland).

Pour M. C. Bellaigue, la deuxième symphonie est surtout « un héroïque mensonge, un mensonge joyeux, car elle est une œuvre de joie née en des heures de souffrance ».

Si l'on compare la deuxième symphonie à la première, on verra que l'Introduction et l'Allegro sont beaucoup plus développés, et surtout le Larghetto, dont les proportions dépassent en longueur celles de toutes ses compositions antérieures. D'autre part, les thèmes ne sont pas plus originaux ; mais le progrès saute aux yeux quand on envisage la force, le feu et l'esprit avec lesquels il fait parler l'orchestre.

Grove dit « qu'elle est le dernier sommet du monde antérieur à la Révolution, du monde des Haydn et des Mozart. Elle est la plus haute cime que pouvait atteindre Beethoven avant de se jeter en des régions nouvelles et merveilleuses où personne avant lui n'avait pénétré, dont personne même n'avait rêvé, mais qui sont devenues par lui notre plus cher domaine et porteront son nom pour l'éternité » (Grove. C. Bellaigue).

1re Partie. — **Introduction** (*Adagio molto*).

Composition de l'Orchestre : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 1 paire de timbales et quatuor à cordes. — (Même composition pour l'Allegro qui suit).

« Dans cette composition, écrit Berlioz, tout est noble, énergique et fier ; l'introduction est un chef-d'œuvre. Les effets les plus beaux s'y succèdent sans confusion et toujours d'une manière inattendue ; le chant est d'une solennité touchante, qui, dès les premières mesures impose le respect et prépare l'émotion. Déjà le rythme se montre plus hardi, l'orchestration plus riche, plus sonore et plus variée. A cette admirable *Adagio* est lié un *Allegro con brio* d'une verve entrainante » (1).

Allegro con brio (*Ré majeur*)

Ex. 1 Thème A.



Ce thème — absolument classique dans la forme — est essentiellement rythmique de caractère. Les groupes de doubles croches ⌐¬ qu'on y rencontre dès les deux premières mesures en sont l'élément principal. On remarquera l'extraordinaire énergie de la liaison mélodique (aux violons) qui relie la 4e à la 5e mesure.

A l'exposition de ce premier thème succède un deuxième élément (ex. 2) qui sert de pont entre le thème A et le thème B.

---

(1) Remarquer dans l'introduction une figure qui servira à la fin de la 1re partie de l'Allegro qui suit ; et plus tard dans la 9e Symphonie. (Ex. A)

Ex. A





Cet élément constitue un court épisode, après lequel le thème B fait son entrée en *la majeur* (dominante du ton initial).



Ce thème B — très court — proposé au début par les clarinettes et les bassons, est achevé avec une mâle énergie, par tout l'orchestre *fortissimo*.

Il est repris ensuite par les flûtes, clarinettes, bassons et cors, accompagné d'un trille scintillant aux violons (ce trille a déjà été ébauché par les mêmes violons dès la 18e mesure de l'Allegro).

Vient ensuite le deuxième élément du thème B (ex. 4). Traité dans la forme canonique, il n'est pas sans analogie avec le deuxième élément du thème A.



Cet épisode aboutit à une suite de cadences brusquement interrompues. Après un court silence, le rythme principal du thème A reparaît mystérieusement aux cordes (ex. 5).



Ce rythme grandit progressivement et provoque un épisode *ff* qui

termine la 1re partie du morceau (exposition) (1) Reprise. Le développement est presque entièrement rempli par le thème A, qui y joue un rôle prépondérant.

Présenté d'abord dans sa quasi-intégralité, en *ré mineur*, en *sol*, etc., il y est ensuite réduit en quelque sorte à son élément rythmique essentiel (ex. 1).

Après avoir effleuré les tonalités d'*ut majeur*, *mi mineur*, *ré mineur*, *la mineur*, cet élément rythmique s'affirme encore en un important épisode de style canonique, basé sur l'accord de 7e de dominante de *sol* (*ré*, *fa dièze*, *la*, *do*) (ex. 6).

2

Ex. 6



Le calme naît ensuite, et le thème B (ex. 3) intervient alors en *sol majeur* aux violons d'abord, puis aux bassons et aux flûtes alternant (dessin de triolets aux violons). Quelques modulations (en *la majeur*, en *si majeur*, etc.) conduisent au dernier épisode du développement (ex. 7) en *fa dièze mineur*.

Ex. 7



(1) C'est ici (ex. B) que par deux fois reparaît le fragment de l'Introduction. (Voir ex. A).

Ex. B



Cet épisode s'achève sur l'accord parfait d'*ut dièze majeur*, qui, suivi de l'accord de 7e de dominante de *ré* (*la, do dièze, mi, sol*), provoque la rentrée du thème A (fin du développement).

Le thème A est réexposé sous la même forme qu'au début de l'Allegro et suivi de son deuxième élément en *ré majeur* (au lieu de *la majeur* comme la première fois) et du thème B en *ré majeur* (ton initial) lui aussi. Les épisodes qui suivent sont en tout point semblables à ceux de la 1re partie. Une assez longue période modulante y fait suite, et ramène le ton de *ré majeur*, qui s'affirme une dernière fois sous la forme du thème principal A et conclut.

2e Partie. — **Larghetto** (*la majeur*).

Composition de l'Orchestre : Quatuor à cordes, quatuor à vent, 2 cors.

« Cet Andante n'est pas traité de la même manière que celui de la 1re symphonie ; il ne se compose pas d'un thème travaillé en imitations canoniques, mais bien d'un chant pur et candide, exposé d'abord simplement par le quatuor, puis brodé avec une rare élégance, au moyen de traits légers, dont le caractère ne s'éloigne jamais du sentiment de tendresse qui forme le trait distinctif de l'idée principale.

C'est la peinture ravissante d'un bonheur innocent à peine assombri par quelques rares accents de mélancolie » (Berlioz).



Ce thème se compose de deux phrases de 16 mesures chacune. Chaque phrase est elle-même subdivisée en deux périodes semblables de 8 mesures chacune. Les cordes proposent les 8 premières mesures (ex. 8), et les clarinettes, bassons et cors reprennent 8 mesures absolument semblables. Il en est de même pour les deux périodes de la 2e phrase (ex. 9).

Suit un deuxième élément du thème A (ex. 10), cordes et vents alternant.



Cet élément relie le thème principal au thème B (ex. 11) qui entre ensuite en *mi majeur* (dominante de *la majeur*).



Ce thème B est, à son tour, suivi d'un deuxième élément (ex. 12).



Cet élément achève (ex. 13) la 1re partie du Larghetto.



Ici le développement commence avec le thème principal en *la mineur* en *do majeur* (cordes et bois alternant). Episode sur un fragment du thème principal ⌐¬ (ex. 14).



Nombreuses modulations passagères. Rentrée en *la majeur* du thème principal (ex. 8 et 9), suivi — comme la première fois — de son deuxième élément, puis du thème B et de ses éléments, en *la majeur* (ton initial). Conclusion.

3e Partie. — **Scherzo** (*Allegro, ré majeur*).

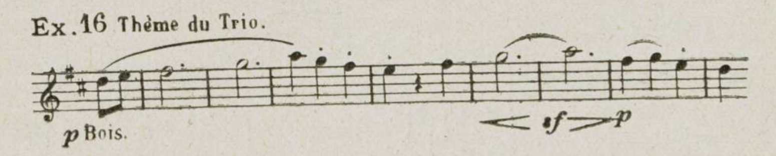
(Même composition de l'Orchestre, plus deux trompettes et une paire de timbales).

« Le Scherzo est aussi franchement gai dans sa capricieuse fantaisie, que l'Andante a été complètement heureux et calme ; car tout est riant dans cette symphonie ; les élans guerriers du premier allegro sont eux-mêmes tout à fait exempts de violence ; on n'y saurait voir que l'ardeur juvénile d'un noble cœur dans lequel se sont conservées intactes les plus belles illusions de la vie. L'auteur croit encore à la gloire immortelle, à l'amour, au dévouement... Aussi, quel abandon dans sa gaîté ! Comme il est spirituel ! Quelles saillies ! A entendre ces divers instruments qui se disputent les parcelles d'un motif qu'aucun d'eux n'exécute en entier, mais dont chaque fragment se colore ainsi de mille nuances diverses en passant de l'un à l'autre, on croirait assister aux jeux féeriques des gracieux esprits d'Obéron » (Berlioz).



A la période des 16 premières mesures (ex. 15) succède un épisode qui passe par la tonalité de *ré mineur*, *si bémol majeur* et *la majeur* (dominante du ton initial). Reprise du thème principal et conclusion.

Le trio qui suit se compose de deux périodes, après lesquelles on reprend le Scherzo jusqu'à la fin.



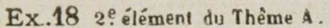
4e Partie. — **Allegro molto** (*Ré majeur*).

(Composition de l'orchestre, quatuor à cordes, quatuor à vent, 2 cors, 2 trompettes. 1 paire de timbales).

« Le Final (*Allegro molto*) est de la même nature que le scherzo ; c'est un second scherzo à deux temps, dont le badinage a peut-être encore quelque chose de plus fin et de plus piquant » (Berlioz).



Après les 25 premières mesures, un deuxième élément du thème A apparaît (aux violoncelles). Le calme et l'expression de cet élément (ex. 18), contrastent avec la verve débordante du 1er élément (ex. 17).





Un épisode modulant succède à ce 2e élément et prépare l'entrée (en *la majeur*) du thème B (ex. 19).



Après quelques modulations passagères (*la mineur*, *do majeur*), le ton de *ré majeur* revient, et avec lui la tête du thème A ⌐¬ (ex. 17). Puis le thème A lui-même est repris en tutti par l'orchestre, en *ré majeur*, (comme dans le début). Ici commence un développement qui met en jeu, alternativement, deux fragments du thème A (ex. 20).



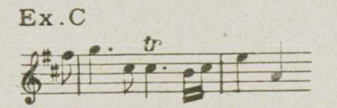
Principales modulations du développement : *ré mineur*, *sol mineur*, *fa mineur*, *si bémol majeur*, *ut majeur*, *ré mineur* et *fa dièze mineur*. Épisode assez important dans ce dernier ton et rentrée en *ré majeur* du thème *A* (1er élément), suivi, peu après, du 2e élément et du thème *B* en *ré majeur* (ton initial) au lieu de *la majeur*, comme la 1re fois.

Nouvelle rentrée du thème *A* et pédale de dominante (*la*), puis pédale de tonique (*ré*) sur lesquelles évo'ue le 2e élément du thème *A* (ex. 18). Ces pédales aboutissent à une cadence rompue (2e point d'orgue 𝄐). Ici commence un épisode qui prépare la conclusion. Cet épisode est construit sur un rythme à peu près semblable au rythme d'accompagnement du thème B (ex. 19); les deux premières notes du thème A ⌐¬ (ex. 17) y persistent. Nouveau point d'orgue 𝄐. Le rythme d'accompagnement du thème B semble vouloir reprendre *pp*. Mais le thème A intervient (1) en tutti d'orchestre et conclut.

---

(1) On remarquera que le thème A, tel qu'il est exposé dans le début de ce Final (ex. C), est basé sur l'accord de 7e de dominante de *ré* (*la*, *do dièze*, *mi*, *sol*) et qu'il possède — à l'instar de certains sujets de fugues — un caractère interrogatif. La reprise du thème signalé plus haut (1) est basée, au contraire, sur l'accord de tonique (*ré*, *fa dièze*, *la*). Il semble qu'en opérant cette mutation (ex. D), Beethoven ait voulu donner une réponse à l'interrogation du thème A et provoquer par ce moyen une affirmation complète du ton *ré majeur*, ton initial.

Ex. C



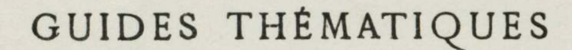
Ex. D



GUIDES THÉMATIQUES

DES

Œuvres Classiques et Modernes



Ludwig VAN BEETHOVEN

1re Symphonie en ut majeur (op. 21).

2e Symphonie en ré majeur (op. 36).

3e Symphonie en mi bémol majeur (op. 55).

4e Symphonie en si bémol majeur (op. 60).

5e Symphonie en ut mineur (op. 67).

6e Symphonie en fa majeur (op. 68).

7e Symphonie en la majeur (op. 92).

8e Symphonie en fa majeur (op. 93).

9e Symphonie en ré majeur (op. 125).



ÉDITION M. SENART, B. ROUDANEZ et Cie

26, rue du Dragon

PARIS

GRANDE IMPRIMERIE DU CENTRE. — HERBIN, MONTLUÇON